جماليات الرمز في الادب المسرحي المعاصر مصير صرصار انموذجاً

م.د. حسن عبود علي النخيلة

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الفصل الاول
(الاطار المنهجي)

أولاً – مشكلة البحث :

اتصف الأدب المسرحي بقدرته المميزة في استيعاب المتغيرات الاجتماعية ، وإظهارها بصيغ جمالية متطورة تعبر عن مكنونات الإنسان ووجهات نظره تجاه الحياة والمحيط والكون برمته والأدب المسرحي وهو يتحرك ضمن هذه المساحة الواسعة يتجاوز أن يكون مُنتجاً لمشكلات اجتماعية بسيطة بطابعها لا تعنى إلا بالذوات الإنسانية التي يشغلها حيز النص، لأنه فن الإنسانية لا فن الفرد ، و فن الكلي لا فن الجزئي .

وقد تجسدت هذه المعاني من خلال الأدب المسرحي الرمزي الذي عبر عن كونية الفن ، فقد أصبح الفن في ظله تجربة روحية تتسامى على المحسوسات وتبحث في الجواهر ، وقد كشفت تجربة المسرح العالمي عن كتابات لها صداها في هذا الجانب ضمن نصوص رمزية قدمها الكاتب المسرحي البلجيكي (موريس ميترلنك) ((وهو يجسد الانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس))(١). أو نصوص أخرى قدمها الكاتبين (سترندبرج) و (هنريك ابسن) اعتمدا فيها على الرمز . وكان لهذه الأعمال الفنية دورها في اغناء التجربة المسرحية ومنحها بعداً جديداً في استمداد المعطى الفكري والتجسيد الفني للخطاب المسرحي .

وقد انعكس تأثير تلك التجارب بشكل فعال في النص المسرحي العربي ، مما منح الرمز حيزاً مهماً في صياغة أبنية الخطاب الجمالي ، وفي إثراء الجانب الفكري ، عبر محاولة البحث عن بدائل تعبيرية للنهوض بالمعنى ، مما أفضى إلى أن يكون النص المسرحي مرتكزاً جمالياً يشع بالمعطيات الدلالية الغنية في معانيها وتأثيراتها .

ونظراً لما يحتله الرمز من مقومات وتأثيرات مهمة على صعيد الارتقاء بالخطاب المسرحي والنهوض بجمالياته ، فقد جاء هذا البحث حاملاً معه هذا التساؤل : ما هي الاسس الجمالية التي يقوم عليها نص مسرحية مصير صرصار ، للكاتب المسرحي (توفيق الحكيم) ؟

ثانياً – أهداف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن جماليات الرمزواسس اشتغاله في نص مسرحية (مصير صار) للكاتب توفيق الحكيم.

ثالثاً– أهمية البحث والحاجة إليه :

١. تكمن أهمية البحث في تقديمه لموضوعة معاصرة ومهمة تتعلق بالرمز وجمالياته في الادب المسرحي العربي المعاصر .

٢. تتأتي الحاجة إلى البحث لفائدته المتوخاة للدارسين في الأدب والنقد المسرحي ، وكذلك للدارسين والعاملين في حقل الإخراج المسرحي ، لما لهذه الدراسات من ارتباط بالجماليات المتولدة عن الخطاب في النص المسرحي وما يحويه من عمق في رموزه ودلالاته .

رابعاً – حدود البحث :

١. حدود الموضوع : جماليات الرمز في الادب المسرحي المعاصر (مصير صرصار انموذجاً.

٢. حدود المكان : مصر

٣. ٣ – حدود الزمان : ١٩٦٦.

خامساً – تحديد المصطلحات :

١– الجمالية :

الجمال لغة من الفعل الثلاثي (جمّل) و ((الجمال ، الحسن وقد ،جمُل، الرجل بالضم ،جمالا، فهو ،جَميل ، والمرأةُ ،جميلة، و ،جملاء، أيضا بالفتح والمد))[٢] . ويعرفه (لالاند) في موسوعته الفلسفية مبيناً أن (الجمال) : ((اسم علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع .)) [٣] .

ويعرف (الجمال الفني) بحسب (كانط) بأنه ((تمثيل جميل لشئ ما)) [٤] في حين ترد كلمة (جمالية) في اليونانية القديمة بمعنى ((وعي الذات الاستبطاني أو الادراك بالترابط)) [٥]. كما وتُعرفُ ضمن المنظور الحديثبأنها((نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، للانتاج الادبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته .. وترمي (النزعة الجمالية) ، الى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الاخلاقية))[٦] .

واستناداً إلى التعاريف السالفة يحدد البحث التعريف الإجرائي لـ (الجمالية) بأنها: الانتقال بالشئ من صورته الحياتية الواقعية أو حياته القائمة في مخيلة الفنان إلى أفق تصورات الفن وتمثلاته ووضعه ضمن اطر من العلاقات الجديدة التي تكسبه صفة الجمال وان كان في أصله الواقعي ليس جميلاً .

٢- الرمز :

(الرمز) في القاموس المحيط هو ((الإشارةُ ، أو الايماءُ بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان))(٧) . وفي الطرح الفلسفي هو ((صورة حسية عن الشئ ، وهو يمثل الشئ ، ويعبر عن المغزى المعمم ، ولا يمت شكله بصلة مباشرة إلى المضمون الذي يرمز إليه (...) ويتميز الرمز عن باقي الوسائط الإشارية بأنه ذو شكل حسي عياني ، وبان الارتباط بين هذا الشكل وبين المعنى الذي يعبر عنه ليس ارتباطاً اعتباطياً)) (٨) .أما في المنظور الأدبي فيعرف (الرمز) بأنه ((علامة ، تحيل على موضوع ، وتسجله طبقاً لقانون ما . و (الرمز) وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء .)) (٩) .

ورجوعاً إلى التعاريف الأنفة يعرف (الرمز) إجرائياً بأنه : الإحلال التمثيلي لما ينوب عن الأشياء وما يعطي إحساساً عميقاً بحضورها ومنحها أبعاداً جديدة ضمن طبيعة العلاقات الناشئة في سياق الادب المسرحي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحـــــث الأول: جماليات الرمز في المنظور الفلسفي

تصنف المصادر المطلعة على مرجعيات الفن الرمزي نظرية (المثل) الأفلاطونية على إنها أول المصادر التي لعبت دورها البارز في التأثير بالفن الرمزي ، حيث كان لهذه النظرية أثرها المهم في تحديد صورة هذا الفن ومعطياته الفكرية ونظرته إلى العالم الإنساني ، على الرغم من الاختلاف الجوهري القائم بين إمكانات الفن ومكانته كما نظر لها (أفلاطون) ، وإمكاناته ومكانته لدى أتباع الفن الرمزي ، فالرمزية كمدرسة فنية ((تتفق مع أفلاطون في افتراض أن العالم المحسوس ما هو إلا انعكاس لعالم مثالي فوق الطبيعة المرئية ، وتختلف معه فقط في جعلها الخيال الفردي الملكة الأساسية للوصول إلى هذا العالم بينما اختار أفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدي)) [١٠] .

اذاً فقد آمنت الرمزية بالفكر الأفلاطوني وبموقفه من العالم ، في تكريس رؤيته المؤمنة في زيف العالم المادي المحسوس ، والفنان بحسب هذه الرؤية لا يولي اهتمامه الا ((بمظهر المظهر ليس إلا . انه يهتم بالعالم الذي ندركه بأعيننا وأذاننا ، عالم المظهر الذي كل شئ فيه ، كما يرى أفلاطون ، يأتي ويذهب فيبدو حيناً واسعاً وحينا ضيقا وحينا حارا بالنسبة لهذا او بارداً بالنسبة لذاك وعذبا في لحظة ومراً في أخرى ومتغيراً أبداً ومتعدداً ووهمياً بينما الحقيقي واحد لا يتغير)) [١١].وقد تطابق الفن الرمزي مع (افلاطون) في هذه النظرية السالفة وحذا حذوه بنظره الى

الحقيقة على أنها شئ ليس له وجود في عالمنا الأرضي ، وبذلك ((زعم الرمزيون أن كل مظهر مادي من مظاهره هو رمز او كناية عن حقيقة أخرى هي الحقيقة المثالية)) (١٢)

وفي الوقت الذي لعب (أفلاطون) دوره المؤثر في مدرسة الرمزية للفن ، كان (كانط) هو الأخر متميزاً بفلسفته المثالية ، ولم يكن بعيداً عن إسباغ التأثير في تشكيل أسس الفن الرمزي بل اكدت المصادر ((أن الوعي النقدي بالرمز لم يتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في المانيا بتأثير من نظرية الفيلسوف كانط)) (١٣) .

وقد جاء في أطروحات (كانت) تأكيده على الجمالية التي تنبعث عن الفن الغني بإيحاءاته المتوالية ، فعبر هذا الإيحاء يستطيع الفن ان يمتلك أهدافاً وغايات مؤثرة دون أن تكون محددة ، وبالتالي يُضمنُ للعمل الفني ((إيحاء بغاية معينة بغير أن يخدم الجميل غاية محددة خارجية)) (١٤) .

اما فلسفة (كروتشه) ١٨٦٦– ١٩٥٢ الجمالية التي تتصل بالفن الرمزي فهي نابعة من تأكيداته على مكون الصورة الحدسية ،ففي هذه الصورة الحدسية يُكشفُ الفن الجميل ، فما الاخير سوى((تركيب للعاطفة والصورة في الحدس ، تركيب نستطيع أن نقول بصدده أن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة)) (١٥).ولهذا فالمتمعن بفهم (كروتشه) للفن فأنه سيدرك رفضه أن تكون الصورة في الفن الذي ينشده قابلة للتقسيم لكونها صورة خالصة لا تقوم على المفهوم والشكل ، او الشكل والمضمون لأنها صورة حدسية أساسها العاطفة التي لا تقبل التجزئة والتقسيم ، والفن ببعده عن الفكرة وصورتها ، واعتماده على العاطفة وصورتها فأنه يبتعد عن التصريح ، فالعاطفة تثير الأفكار المتحركة التي ليس لها مجال من التشخيص وبالتالي فأنها تغني الصورة بالحياة والديمومة وتبعدها عن التحديد ((إن العاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية)) (١٦) . وقد تبنى الرمزيون اطروحة (كروتشه) هذه فأقروا جازمين ان ((الانسان روح قبل أن يكون جسداً))(١٧) .

اما (هيغل) فهو ممن خص الفن الرمزي بطروحاته الفلسفية معتبراً انه اولى مراحل الفن التي تتلوها مرحلة الفن الكلاسيكي وتختتم بمرحلة الفن الرومانسي ، معتمداً بهذا التسلسل على الروح المطلق على اعتبار ان الفن ((تمظهر خاص للروح في العالم)) (١٨).

وقد استطاع (هيغل) ان يحدد ثلاثة مراحل لتطور النمط الرمزي حيث يرى في المرحلة الأولى بأنها مرحلة متجردة من الوعي إذ يصف الرمزية فيها بأنها (رمزية لا واعية) وهو يسوق مثالاً لذلك الفن الهندي القديم الذي يضع التضخيم أمام البساطة ويحاول أن يجمع بينهما ، فيأتي بأبسط الأشياء ويقصرها على التعبير عن شئ لا تتفق معه بضخامة معناه . فيجعل القرد او البقرة مثالاً للإله ، وهذا النوع من الرمز ليس من الفن بشئ ، اذ الفن يعني عدم قبول الطبيعة

كما هي وضرورة التدخل الإنساني في إعادة تشكيلها على مستوى من الخلق والابتكار ، أما المرحلة الثانية فقد أطلق عليها (الرمزية الوهمية) او (الغريبة) ، وهي نتاج استخدام الإنسان لخياله بصورة لا تمت بصلة للمضمون ، وقد ركز الإنسان دوره في هذه المرحلة على إضفاء صفة الروحي على ما هو طبيعي لكي يجعل من الروحي محسوساً ، لذلك يتجلى كل الغموض والغرابة على الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الفنان حين يقوم مثلا بتشويه الوجوه بخاصة في فن العمارة والنحت الهندوسي كتقديمهم للتماثيل الضخمة المتألفة من رؤوس عديدة او اذرع كثيرة ، وفي هذا الفن الرمزي يكتسح الخيال كل المألوفات ويخضع عناصر الفن لطاقته الجامحة اما المرحلة الثالثة فهي التي تمثل (الرمزية الواعية) حيث ان الرمز لا يأتي تشكيله وبناءه عن فراغ ولمجرد ما يقتضيه الخيال من فرضيات ، بل هو يستند الى الخيال اليقظ الواعي الذي يحيل الوقائع او الاشكال الى متصور فني غني بروح الجدل وطاقة الجمال ، بحيث أصبح الرمز ليس غاية في ذاته بل جاء حضوره لتجسيد المدلول بفعل العلاقة الغنية التي تجمع بين الاثنين ، على الرغم من تلك الفكرة العميقة التي تجمع بينهما. كمثل أسطورة ايزيس واوزريس ، او تمثال ابو الهول [١٩] .

وبالإمكان تلمس مرجعيات أخرى للفن الرمزي ضمن فلسفة (شوبنهاور) فعلم الجمال لديه ((عكس اهتمامات مشتركة مع الرمزية ، فكلاهما يميل الى ان ينظر الى الفن كملاذ تأملي من العالم . وضمن الرغبة في ملاذ فني ، تناول الرمزيون موضوعات متميزة عن التصوف وعالم الآخرة)) [٢٠] ، ولقد جاءت فلسفة (شوبنهاور) ساعية ((إلى خلاص الإنسان وذلك بدرجتين ، الخلاص بالفن أي تأمل الكون والحياة تأملاً نزيهاً خالياً من الغرض أو شوائب الإرادة ، ثم الخلاص بالزهد الذي يسحق الإرادة مصدر الشرور في هذا العالم)) [٢١] . فالحياة لا تستحق العناء والمشقة ، ولا جدوى من الحزن على ماهو غير مستحق ، وما جاء به (شوبنهاور) أخذت به (الرمزية) وأخذت تتسامى بالإنسان وتسعى لخلاصه من الرغبات الدنيوية ((اذ نادت بان الإنسان روح قبل أن يكون جسداً ، وان واقع حياته ليس في هذا الظاهر الذي يبديه الجسد ، ممثلاً في العقل الواعي المدرك ، وإنما هو في عالم الروح والمثل ، والاتصال الوجداني الصوفي أو شبه الصوفي بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والكون .)) [٢٢] .

وعلى صعيد اخر يتخذ الفيلسوف (هنري برجسون) موضعه المهم في التأثير بالمذهب الرمزي ، لما يترتب على فلسفته من اهتمام متجاوز لعالم الحواس والعقل النفعي والتركيز بديلا عنهما على((العالم الداخلي للعواطف والحدس ، واشهر مفاهيم نظام برجسون هو الـ elanvital (قوة الدفع الحيوية) – تيار الحياة الداخلية ، التي يمكن ان ندركها بالغريزة والحدس ، لكنها غير

متاحة كلية لتلك الانظمة الجامدة)) (٢٣).فالفن بالنسبة لـ (برجسون) ((لايكون عامراً بالايحاء لانه يتصف بالجمال ، بل هو يتصف بالجمال لانه عامر بالايحاء)) (٢٤) .

المبحث الثاني : جماليات الرمز في المذهب الرمزي

تشبعت المعطيات الفكرية للمذهب الرمزي بتأثيرات ما قدمه فلاسفة الجمال ممن تم ذكرهم ضمن المبحث الاول من امثال (افلاطون) ونظريته في المثل ، و (هيجل) و نظريته في الرمز و(شوبنهاور) ونظريته في الارادة و (كروتشه) و (برجسون) ونظريتهما في الحدس ، وقد خطهؤلاء بفلسفتهممساراً جمالياً خاصاً في النظرية الفكرية واليات تجسيد الرمز في المذهب الرمزي مما شغل اتباع هذا المذهب في وضع نظم جديدة للصياغات الفنية للارتقاء بقيمة التعبير عن روح الانسان بعدها تمثيلاً للفن السامي ، وكان لهذا التوجه الدور الامثل بأن يكون الادب الرمزي لديهم في ((محل النقيض من الواقعية في جانبه المثالي الروحي)) (٢٥) . ومن ثم قادهم ذلك الى توجيه النظر الى حقيقة الانسان الدفينة الكامنة في الروح الانسانية بعدها تمثيلاً للجانب الخفي الذي يسمو فوق كل التعبيرات مما يقتضي خطاباً جماليا يتسق وآفاق هذا التعبير ، وبذلك تبنى الرمزيون حدسية (برجسون) التي تدعو الى ((ان قسماً غائراً في النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه ، بل هو منوط بالقوة الحدسية في الانسان)) (٢٦).

وهكذا وجد الشعراء الذين اسهموا في وضع الركائز الفكرية للمذهب الرمزي من امثال (فيرلين) و(مالارميه) ان ((في عالم الشعر مناطق ظليلة واهتزازات خفية يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنية كلها شروط تخنق الابداع وتكبح تيار الانفعال ..... ولابد من التماس أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية الغائمة بطريقة الايماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة)) (٢٧) ، وعلى هذا الاساس – فقد ترتب على تجاوز المباشرة في الخطاب ، والارتكاز على الايماء في الفن الرمزي – البحث عن ما يبعث في الرمز طاقة التعبير تلك ، وقد كانتالرموز التاريخية والاسطورية والطبيعية مصدراً اساسياً يستند عليه في هذا الامر .

علماً ان تسمية (رمزية) او (رمزي) لم يتبناها (فيرلين) او (ملارميه) بل هي ترتبط بأسم (جان موريس) فما يُصرحُ به ((ان فيرلين كان يكره هذه التسمية بعد ظهورها . وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الاولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي جان موريس ردا على الذين اتهموه وامثاله بانهم شعراء الانحلال او الانحدار . فقال : إن الشعراء الذين يسمون بالمنحلين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز ألابدي في فنهم قبل اي شئ آخر ثم استخدم كلمة رمزي بدلا من كلمة منحدر او منحل الخاطئة الدلالة)) (٢٨). وقد ترتب على ذلك ان جاء في البيان الرمزي الاول للشاعر (جان موريس) الذي نشر في عام ((١٨٨٦ ... ان الرمزية هي ضد

المعاني الواضحة والخطابية والعاطفية الزائفة والوصف الواقعي وان هدفها ، بدلاً من ذلك ، هو التعبير عن الذهني والخيالي بشكل يمكنه ادراكه حسياً)) (٢٩) .

على ان يكون هذا الشكل متجاوزاً لصفة المماثلة ، وفي ضوء ذلك تجاوز الرمزيون ((الصورة الفنية المعبرة تعبيرا محدداً عن ظاهرة واحدة ، فقد طرحوا رمزاً فنيا يخفي في اعماقه سلسلة كاملة من المعاني))(٣٤). كتلك الرموز التي طرحها (هنريك ابسن) في مسرحياته ((الجياد البيضاء في " روزمرهولم " وتسلق الابراج في " رئيس البنائين" والعكازة في " أيولف الصغير " ١٨٩٤ وتمثال روبيك في " عندما ننهض نحن الموتى)) (٣٠)

وقد جاءت تعددية المعاني وغلبة الايحاءات بفعل تركيز المذهب الرمزي على بعث لغة فنية جديدة تأخذ نظامها من فكرة المطلق اللامادي الذي نص عليه (افلاطون) و(كروتشه) و(برجسون) فالمُثلُ عند الاول والحدس عند الاخيرين يتطلب البحث عن لغة جديدة ليست هي اللغة العنوانية الثابتة التي تخدم الاغراض الاستعمالية اليومية للمجتمع البشري والمتطابقة مع ما هو مادي ، وقد ساند هذا الرأي ايضاً الكاتب المسرحي البلجيكي (موريس ميترلنك) الذي وجد ان ((اهتمام المسرح السابق بالمؤقت والواقعي كان عائقاً امام التعبير الاعمق))(٣١)فالفن الرمزي ليس كياناً مادياً بل هو كيان روحي يتطلب لغة تستعين بالرموز ليست وظيفتها((الافصاح والابانة ولا نقل المعاني ، ولكن وظيفتها الايحاء والترميز))(٣٢).

وهكذا لم تعد اللغة على المستوى الرمزي تعتمد صيغ التعريف فلم يعد طموحها حدود التعريف بالشخصيات ، أو تبني قضيتها ، او جعلها المحور الاساس في النص ، بل ان الشخوص نفسها اصبحت وظيفتها خدمة الافكار ودعمها، لا ان تستعرض نفسها ،اذ لم يعد هنالك اقتتال على الحياة ،ولم تعد الشخصيات بحاجة الى الفعل فقد استبدلت (الدراما المتحركة) بـ (الدراما الساكنة) التي تتطابق تماماً مع نظرية (شوبنهاور) التي تدعو الى انطفاء الارادة ويقول مؤسس هذه الدراما الساكنة (موريس ميترلنك) ان الحياة ((الداخلية في مثل هذه المسرحيات تتكشف ليس من خلال الافعال ولكن من خلال الكلمات ، وتحتوي هذه المسرحيات على نوعين من الحوار أحدهما هذا الحوار الضروري للحدث ، والاخر الذي يبدو غير ضروري لكن اختبره بدقة وسترى أنه الحوار الوحيد الذي تستمع اليه الروح في عمق ، فهنا يتكلم الشخص مع الروح)) (٣٣).

إن الرمز طاقة فلسفية تبعث فيه تلك الديناميكية الفكرية المنفتحة الافاق ، وما يرافقها من اثارة لجوانب نفسية ، وقد استطاع اصحاب المذهب الرمزي تفعيلها من خلال اعتمادهم على آلية (الغموض) ،إذ غدا الغموض لدى الرمزيين عاملاً مهماً لامداد الرمز بعوامل ديمومته واشعاعه التاثيري المتواصل وهذا ما دعاهم الى اقرار ((ان الوضوح يغتال جمال الاشياء ، ويفقد

الاستمتاعبها)) [٣٤].فمن شأن الغموض ان يعمق مستوى الدلالات ، فهو يمنح الرمز طاقة الاختزان للمعاني المتعددة التي تبقى في حراك مستمر بفعل صورته المتجاوزة للتشخيص او الثبات، ومن هذا المنطلق ، يصف (إرنستكاسيرر) الرمز بأنه ((وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التي لايمكن للخبرة الانسانية أن تنمو دونها)) [٣٥]. فالخبرة الانسانية ليست ذات نهاية بفعل ذلك الخزين الذي لا ينفد في الرمز، ان الرمز هو مطابق للزمان بالمعنى (البرجسوني) على اعتبار انه يمثل الجانب المتحرك ، وكل ماهو حدس لدى (برجسون) ينتمي الى الزمان ، بينما كل ماهو عضوي ينتمي الى المكان وهو يماثل المنطق والثبات .لذلك فقيمة الرمز تأتي من حدسيته المستمدة من الزمن ، الذي ينطبق عليه وصف (برجسون) انه سيال متجدد ، ومن هنا يكون خزين الرمز خزيناً ثرياً . لكن هذا الامر يتسنى لرموز ما ولا يتسنى لغيرها ، فمثلاً قد يكون الرمز ليس متحركاً ولكنه باعث للحركة في مفاصل النص الاخرى ، والرمز الذي يعمل على وفق هذه الالية هو الرمز الاتفاقي المكشوف وينتج عن هذا الرمز شحنات شعورية موحدة بفعل الالتماس الجماعي لدلالته التي تكون بطبيعتها((جماعية متوارثة كارتباط الساحرات بالشر في مسرحية ماكبث مثلا)) [٣٦].

اما الرمز في صنفه الاخر فهو يمتاز بالحركة ويتعالى على الكشف المسبق وليس عليه محل من الاتفاق وهو يحمل طابع الجدة لانهلاينتمي الى موروث مسبق ، وهو بهذا يحمل طابع التفرد ويثير ديمومة حركية في دلالاته و غالبا ما يرجع الى ((تجارب نفسية خاصة – كارتباط صورة النمر المضئ في قصيدة الشاعر وليم بليك الشهيرة برهبة المجهول)) [٣٧]. وهناك تصنيف يرجع الرمز الاتفاقي الى ذلك الرمز البدائي اي تلك الحالة البدائية للرمز التي كانت تتمثل بـ ((الاشكال (الرسوم) ذات الدلالة الجامدة المستقرة))[٣٨] وهو على هذا المستوى – اي الرمز الاتفاقي– تتطابق معه التسمية الاخرى التي توردها د. (غادة مصطفى) وهي الرمز غير النقي ، وهي تبين في تفسيرها لهذه التسمية ان جانب النقاء في الرمز يعود الى ((فراره من الاشتراك في المعنى))[٣٩] .

ومن ضمن الاليات الاخرى التي اعتمدها الرمزيون اعتمادهم على تقديم ما هو (غريب) فمن خصائص الغريب بعث التأمل ، وتحقيق الاثارة واغناء التعبير ، ولهذا السبب شن (مالارميه) هجوماً عنيفاً على البرناسيين لان فنهم كان ناقصاً بفعل اهمالهم للغريب وابتعادهم عن تقديمه[٤٠]وقد افاد (بودلير) هو الاخر كثيراً من آلية الغريب فقد اعتمدها بوضوح في ديوان (ازهار الشر) (١٨٥٧) حيث تتضح في هذا الديوان((كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغربة من الواقع))[٤١]، اما رامبو فأنه اراد ان يمنح (الغريب) الادبي وجوداً أخراً عبر محاولته لابتكار (كيمياء الفعل) التي تفترض ((اضطراباً في مركز الاحساس لايكون " اضطراب الكلمات

" الا تفسيراً له . وبالعكس ، فان اختراع الافعال تكون له القوة الهائلة " لتغيير الحياة " ، لا بخلق مظهر جديـدللاشياء حسب ، بل بخلق عالم جديد : كائنات كاملة ، غير متوقعة)) (٤٢) .

وقد سبق وان تبين عبر سياق البحث ان فلاسفة الجمال من امثال (افلاطون) و (كانط) و(برجسون) و(كروتشه) جميعهم اتفقوا على قيمة الموسيقى جماليا ومدى تمثيلها لعالم الروح وقد كان تطبيق الموسيقى والعمل بآلياتها ضمن النصوص الادبية الرمزية محاولة لايجاد روح الموسيقى وتحررها وجمالياتها من خلال الاستعانة بـ ((جرس الالفاظ ، وما يوجد بينها من انسجام وتلاؤم ، والى تكرار الفاظ معينة ، والالحاح على عبارات ذات دلالة خاصة))(٤٣).وقد اعتمد (ميترلنك) هذه الموسيقية التي تمنح الحوار طابعاً لحنياً في مسرحية (بلياسوميليزاند) حيث يكون الحوار اشبه بالمعزوفة الموسيقية :

((بلياس : كلا ، كلا ، كلا ، لم أر قط شعرا مثل شعرك ، يا ميليزاند ! .. انظري ، انظري ، انه يهبط من عل ، ويغمرني حتى قلبي .. وهو رخص حلو كأنما تجود به السماء! . لم أعد أرى السماء من ثنايا شعرك ، فضؤوه يخفي عني ضوءها ! .. انظري ، انظري اذن ، لم تعد يدي تستطيع أن تحتويه.. يهرب مني ، يهرب مني حتى فروع شجرة الصفصاف.. ويفر في كل ناحية يرتعش ، يضطرب ، يخفق في يدي خفق طيور ذهبية ، ويحبني ، يحبني، خيرا منك ألف مرة!))(٤٤)، وعلى الصعيد ذاته استطاع الكاتب المسرحي (سترندبرج) في مسرحيته الرمزية (الفصح)١٩٠١،من ان يعكس في فصولها ((الثلاثة الافكار الموسيقية ، حيث يقدم كل منها حالة مزاجية محددة عند استهلاله بمقطع مناسب من" الكلمات السبع ليسوع المسيح" لهايدن .))(٤٥) .

يضاف الى ما سبق طرحه من اليات ووسائل اعتمدها المذهب الرمزي ، تلك الالية التي اطلق عليها الرمزيون بـ (تراسل الحواس) وهي الية تكسب الرمز خفة هوائية – بحسب تعبير كروتشه– عبر ذلك الجمع بين المتضادات الحسية فالشاعر على وفق (تراسل الحواس) يعمل على الربط ((بين مجالين حسيين مختلفين أو اكثر ، كأن يقول : " نبرة سوداء" أو" موسيقى دافئة " أو " صوت مخملي "))(٤٦). وقد ترتب على تراسل الحواس تقوية عنصرا الدهشة والمفاجاةفي الفن الرمزي فـ ((المعطيات الحسية ، باجتماعها تغدو كيمياء تصنع دلالات جديدة بالغة البلاغة على مافيها من ايجاز وتكثيف ، وما تمنحه من شعور بالجدة والدهشة والمفاجأة))(٤٧) ،ويتضح هذا الامر في مسرحية (بلياسوميليزاند) لـ (موريس ميترلنك) في اعتماد الكاتب على تراسل الحواس الذي يعقده بين متناقضين هما (الصخب) و (الصمت) : ((بلياس : أهو صخب الكهف الذي يفزعك ؟ هو صخب الليل أو صخب الصمت)) (٤٨).

وقد تأثر الشاعر الفرنسي (رامبو) كثيراً بالنظرية (الافلاطونية) التي أقرت ان العـالم الماديالمحسوس ما هو الا صورة مشوهة ينقصها الحقيقة ، وان الحقيقة لا وجود لها في

عالمناالارضي بل هي من خصائص عالم المثل – العالم العلوي– ولــذلك دعــا (رامبو) بضرورة ان يكون الشاعر الرمزي ((عرافاً متنبئاً و أن مهمته هي أن يعد نفسه لذلك عن طريق إضعاف قدرة الحواس على اداء وظائفها المعتادة ، ونزع الصبغة الطبيعية والانسانية عنها))[(٤٩)].وقد تأسس على ذلك اضفاء التغييرات على النسب في الاشياء الماثلة في العالم المادي من خلال الطرح الفني كي يتم أبعادها عن صفاتها البادية المعتادة وخلق صورة جديد لها ، ومن ضمن ما تأسس على تغيير تلك النسب وحرفها عن نظامها احلال التشويه والتركيز على القبح ضمن درجة ما من خلال ((عنصر التحريف والتشويه بوصفه وسيلة للتعبير . وهذا العنصر كان في اساسه مبنياً على الشعور بأن المواقف الروحية السوية التلقائية عقيمة من الوجهة الفنية ، وان الشاعر لابد له أن يقهر الانسان الطبيعي في داخله ، لكي يتوصل الى المعنى الخفي للاشياء))[(٥٠)].

<u>ما اسفر عنه الاطار النظري</u>

من خلال الدراسة التي اشتمل عليها الاطار النظري ، توصل البحث الى فرز الآليات التطبيقية للرمز والتي جاءت حصيلة للتأثر بالمرجعيات الجمالية صياغة واسلوباً ، وتُدرجُ بما هو آت :

١. تأشر من خلال الاطار النظري بروز نوعين من الرمز أحدهما يكون تطبيقه الجمالي مستنداً الى دلالة متفق عليها بين العامة وغالباً ما يحمل صفة متوارثة مؤطرة ضمن منظور ثابت – كأرتباط الساحرات بالشر ، او الغراب بالنحس. ويطلق عليه (الرمز الاتفاقي) أو (غير النقي). اما (الثاني) فهو الرمز الذي يكون تطبيقه الجمالي مستنداً إلى دلالة غير متفق عليها ، ويتصف بالحركة المولدة للمعاني المتجددة ، لأنه لا يرتبط بمعنى محدد ، وهو يتسم بالخفة الهوائية ، وبالجمال الحر (الكانطي) ويطلق عليه (الرمز اللاتفاقي) او (النقي) .
٢. برز تطبيق جمالي للمذهب الرمزييعتمد نوع درامي يهدف إلى إطفاء الإرادة للتخلص من هيمنة الفعل ، والاستعاضة عنه بالكلمة ، واستمد تطبيقه الجمالي من فلسفة (شوبنهاور) المتعلقة بالارادة ، بما دعا اليه من ضرورة التخلص من هيمنة الارادة او التجرد منها ، للسمو بالروح والانتفاض على الجسد باعتباره قرين للارادة وانعكاسٌ لمطالبها ، وارتبط هذا النوع الدرامي بالدراما الرمزية التي ارتبطت بأسم (موريس ميترلنك) حيث وضع دعائمها واسماها (الدراما الساكنة) ، ومن الممكن ان نطلق عليه تسمية (السكون الدرامي) .

٣. اعتمد المذهب الرمزي على تطبيق جمالي يهدف الى تعميق الدلالات في الرمز ، وشحنه بالبواعث النفسية وروح الاثارة .وأطلق على الآلية المحققة له (الغموض) .

٤. من التطبيقات الجمالية التي افادت منه الرمزية في ترسيخ حالة التأمل والإدهاش ، واغناء التعبير ، اعتمادها على (الغريب) الذي تحقق عبر مسارين – الاول– ينصب في خلق عالم جديد يحوي كائنات كاملة غير متوقعة ، اما – الثاني– فيتولد عن الاضطراب في مركز الاحساس الناتج من اضطراب الكلمات نفسها .

٥. كُشف من خلال الإطار النظري عن إحدى التطبيقات التي تغني الرمز جمالياً من خلال استثمار طاقة الموسيقى وروحها الشفافة المعبرة في سبك الجمل الحوارية في النص الأدبي الرمزي ، عبر العناية بجرس الألفاظ او ما يوحد بين الألفاظ من انسجام وتلاؤم ، او اعتماد التكرار لألفاظ معينة ، او الإلحاح على إبراز عبارات ما ، ويأتي استثمار هذه النواحي الجمالية على مستوى النص الرمزي الشعري او المسرحي من خلال مسارين : – الأول– يهتم بالنغمة الموسيقية ويتحقق على مستوى (الكلمات) (كما فعل " مالارميه) بأن جعل الكلمات في شعره اشبه بالنغمات الموسيقية . اما – الثاني– فيهتم بالمقطوعة الموسيقية ويتحقق على مستوى (الجمل) ومثله مُعتمدٌ لدى (بول فيرلين) في تحويله للجمل الشعرية الى موسيقى .ويمكن ان نطلق على هذا التطبيق الجمالي تسمية (الموسيقية) .

٦. هناك تطبيق جمالي آخر استندت عليه الرمزية يعتمد الجمع بين المتضادات الحسية ، كالجمع بين (السمعي والمرئي) ، او بين (أللمسي والصوتي) او (المادي وغير المادي)، او (المحسوس واللامحسوس) . حيث من شأن هذه المتضادات توليد المفاجآت ، وبلورة دلالات تتسم بالبلاغة بفعل امتلاكها للتكثيف والإيجاز .أطلق عليها الرمزيون (تراسل الحواس) .

٧. برز تطبيق في النصوص الرمزية يعتمد تغيير النسب في الأشياء وإخراجها من مألوفيتها المعتادة ووضعها ضمن صور جديدة . ويمكن ان نطلق عليه (القبح) .

٨. اعتمدت الرمزية ما يعبر عنه رمزياً باعتماد المماثلات بين الأصوات والألوان والروائح ، كما هو ماثل في تقديم (رامبو) لـ " سونيت" (الحروف الصوتية) . وأُطلق عليه (التسامي) .

الفصل الثالث : (اجراءات البحث)

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بناء الإطار النظري وفي تحليل عينة البحث.

أدوات البحث :

استخدم الباحث الادوات التي شملت(المعايير التي تمخضت عن الاطار النظري ، والنصوص كنماذج اساسية لاختبار هذه المعايير) .

عينة البحث :

اختار الباحث عينتهاالمتعلقة ببحثه قصدياً وللسبب الاتي:

إن في هذا النموذج ما يتفق وهدف الدراسة نظراً لما تحويه من عناصر تتسق ومؤشرات البحث في التحليل .

تحليل العينة :

من اجل الوصول إلى تحقيق النتائج التي ترتبط بأهداف البحث سيقوم الباحث بتحليل عينة البحث على وفق المعايير الآتية :

(الرمز الاتفاقي (غير النقي) ، الرمز اللا اتفاقي (النقي) ، الغموض ، القبيح ، التسامي ، الغريب ، تراسل الحواس ، الموسيقية ، السكون الدرامي)

تحليل مسرحية (مصيرُ صرصار) لـ (توفيق الحكيم)

تتخذ الرمزية في هذه المسرحية مسارين ، مسار أول فيه هيمنة كلية للرمز يمكن تلمسه في (الفصل الاول) من المسرحية الذي حمل عنوان (الملك الصرصار) ، في حين يأتي الفصلان الاخيران (ألثاني – كفاح الصرصار) و (الثالث – مصير الصرصار) ضمن تركيب ثنائي متناقض بفعل وضع الرمزي بجانب الواقعي رغم طغيان الاخير عليه ، ففي الفصل الاول يكون دوران الاحداث في عالم (الحشرات) فيحضر الرمز بقوة ويكون سيد الموقف ، اما في الفصلين الاخيرين يكون الرمز بقعة صغيرة ضمن واقع متسع ، وكل ما يبقى للرمز في الفصلين الاخيرين هو محاولة (الصرصار) وكفاحه المستديم في تفادي الانزلاق المستمر على سطح (البانيو) الاملس الذي وقع في اعماقه في خاتمة (الفصل الاول) ، ومن ثم يأتي الفصل (الثالث) ليكشف عن مصير هذا (الصرصار) الذي يكون محركاً مهماً في رسم خطوط مسار الشخصيات وصناعة واقعها ، بل وفي اعادة النظر في فلسفتها الحياتية ، و (توفيق الحكيم) يعمل في هذه

المسرحية على الاخذ بمبدأ المأساة (اليونانية) التي –من وجهة نظره – ان اهم طاقة باعثة فيها لروح المأساة ، تأتي من ذلك ((الاصرار على كفاح لا أمل فيه))(٥١) ، هذا من جهة الفلسفة التي تقوم على اساسها المسرحية ، اما من ناحية اتخاذ (الحكيم) من الحشرات ابطالاً لمسرحيته فإنه يصف هذا الامر بمسآءلته لنفسه : ((لست أدري ما سر اهتمامي بالحشرات ؟ .. إلا أن يكون بي عرق من قدماء المصريين ، الذي كانوا يجمعون بين الحشرة والانسان في هيكل واحد ، فهذا تمثال له رأس جعران وجسم انسان ! ..)) (٥٢)

هكذا يعيد (الحكيم) تلك العلاقة بين الرمزي والواقعي في مدار حركية تجعل الاثنين مرآة لبعضهما فتارة يُطالعُ الرمزي من خلال الواقعي وتارة يكشف عن وجه الواقعي من خلال الرمزي والكاتب ينتقل بين هذين العالمين او انه يجمعهما معاً في كثير من الاحيان ضمن لقطة واحدة تكشف عن عمق التناقض بينهما .

ويـلاحظ من خلال التطبيقات الجمالية في هذه المسرحية ارتكـــاز الكاتب فيها على اشتغال عنصر (الغريب) ودوره الرمزي في استحضار علاقات جديدة لتأمل الواقع ، مما يولد المفاجأة والاثارة ، ويلمس ذلك بدءاً من الافتتاحية الاولى للمسرحية التي يقدم فيها (الحكيم) ارشاداته الواصفة للمكان والزمان والشخوص : ((المكان ساحة رحبة .. وهذا بالطبع في نظر الصراصير .. أما في الواقع فهذه الساحة ليست سوى بلاط حمام في شقة عادية .. وفي صدر هذه الساحة يقوم جدار هائل ، ليس سوى الجدار الخارجي لحوض " البانيو" .. والوقت ليل .. اما في نظر الصراصير فهو نهار .. لأن وهج النور عندنا يعمي ابصارها ويجعلها تختفي أو تنام .. وفي البداية لا يكون الليل قد هبط تماماً ، أي ان نهار الصراصير في مطلعه .. والملك واقف بنشاط قرب ثقب في الركن ، لعله باب قصره ..)) (٥٣) .

وفيما تقدم نجد هيمنة (الغريب) ضمن عدة مستويات ، أولها ان يحمل (الصرصار) لقب (الملك) مما يسهم في الاشتغال الدلالي للرمز ، مما يوحي باحلال (الصرصار) محل شئ مفقود تدلل عليه صفة (الملك) ، و(الصرصار) هنا رمز دال على الشئ المفقود الذي هو (المدلول) كذلك يتبدى (الغريب) باستبدال باب (القصر) بفخامته المعهودة والمكان المرتبط فيه بالتنسيق والجمال والنظافة بـ (ثقب) في ركن الحائط ، وفي ذلك تحريك للدلالات عبر اعطاء البشرية لما هو مُستعملٌ غير بشري ، او اطلاق صفات غير متوافقة مع الموصوف . وينتج (الغريب) ضمن مستوى آخر عن المقابلة بين المتناقضات ف (الساحة العامة) يقابلها (بلاط الحمام) ، و(الجدار الهائل) يقابله (الجدار الخارجي لحوض البانيو) ، و(وقت الليل) يساوي (النهار) و يقابله. او تلك المقابلة بين (البانيو) و (البحيرة) :

((العالم : الملك ..

الملكة : (في لهفة) ماذا حدث للملك ؟ ..

العالم: زلت قدمه .. سقط في البحيرة ! ..

الملكة : سقط في البحيرة !؟ واميبتاه ! ..

الوزير: الملك مات ؟ .

العالم: لم يمت بعد .. البحيرة جافة .. لاماء فيها .. ولكن جدرانها ملساء .. وهو في قاعها يحاول الخروج ..)) (٥٤) .

وما ينتج (الغريب) كذلك ، ان الاشياء تأخذ ابعاداً وصفاة اكبر من حجمها كتلك العملية التي يقوم بها رسام (الكاريكاتير) في تضخيم الاعضاء البشرية او التلاعب بمقاييسها او تضخيمه او تصغيره لاشياء اخرى متنوعة ممن تنتمي الى ماهو حي (بشري او حيواني او نباتي) وغير حي مما هو (جماد) . ومما يسهم في بروز (الغريب) بشكل اكبر ان يحمل كل واحد من (الصراصير) في النص المسرحي لـ(الحكيم) تسمية بشرية فنجد الى جانب (الملك) هناك (الملكة) التي هي (زوجته) ، وآخرون يعملون تحت تصرفه وإمرته مثل (العالم) ، (الوزير) ، (الكاهن) . وهنا استطاع (الحكيم) مطابقة فكرة (لغريب) الرمزي الذي اكد عليه (رامبو) عبر خلق عالم جديد يحوي كائنات كاملة غير متوقعة . مع فارق مهم وهو ان (الحكيم) اكسب تلك الكائنات شحنة كبيرة من اللاتوقع بفعل وضعها ضمن ممارسات ، ومقدرة من التفكير لايمكن ان تتطابق مع طبيعتها كحشرات وذلك ما يعمق الجانب الرمزي فيها :

((الملك : معذرة يا وزيري .. هذا مجرد كلام عام في أحوال النمل .. ولكن كما تقول الملكة لابد من فعل شئ .. وهذا هو ما يشغلنا كما تعلم منذ اجتماعنا اليوم ..

الملكة : هذا الاجتماع الذي لم يسفر عن شئ مفيد حتى الآن ...

الملك : يا عزيزتي .. يا عزيزتي ! .. يا صاحبة الجلالة ! .. نحن لم نزل في مرحلة التباحث وتبادل وجهات النظر ..)) (٥٥) .

وعلى مستوى آخر من التطبيق الرمزي يستعين (الحكيم) بالقبيح، وهنا (القبيح) يعيد تجديد الطاقة في الرمز، فما تسوقه (الصراصير) من احاديث تخرجها في اغلب الاحيان من عالمها – عالم (الحشرات) – لانها تربطها بعلاقات جديدة لا وجود لها الا في عالم الانسان و تنتزعها بذلك من صفاتها المحددة التي يسعى المؤلف مجاوزتها لاثراء العمق الدلالي فيأتي طرح (القبيح) مسانداً لهذا الجانب في عملية رجوع الى طبيعة عالم هذه الحشرات وحقيقته

((الملك : اي ملابسات وأي اجراءات يا سيدتي ؟! .. المسألة أبسط من كل ذلك .. استيقظت ذات صباح ونظرت الى وجهي في المرآة .. أقصد في بركة ماء قرب البالوعة .. تعرفينها أنت جيداً هذه البالوعة .. تلك التي تلاقينا عندها اول مرة .. أتذكرين ؟ ..

الملكة : طبعاً اذكر .. لكن ما هي العلاقة بين البالوعة ، ووجهك ، والعرش)) (٥٦). بل في موضع آخر يحرك (الحكيم) هذا (القبيح) مجدداً في سياق استكماله لمفاصل بيئة تلك الكائنات وطبيعة معيشتها فينقتل الى الجانب الاقتصادي ، ويعمق من أثر (القبيح) بعد ان يرفقه بالاستحسان الذي يتنافى مع صفاته :

((الملك : نحن لسنا في حاجة إلى تموين ، ولا إلى وزير تموين .. لأنه لا توجد عندنا أزمة طعام .. ولا حاجة لدينا الى تخطيط وتخزين ...

العالم : فعلاً إن اقتصادياتنا تسير بالبركة .. وهذا من مفاخرنا ! ..

الملكة : من مفاخرنا ؟! .

الملك : طبعاً يا عزيزتي .. طبعاً ! .. إن لدينا مفاخر لا يستهان بها ...)) (٥٧)

اما (الموسيقية) كتطبيق جمالي فأنها لاتكون صفة غالبة في حوار الشخصيات ، فالغالب على حوارات المسرحية خلوها من (الموسيقية) ، ولكن تلك (الموسيقية) تعمل ضمن حدود بعض الاناشيد التي يقدمها المؤلف في المسرحية ، كذلك النشيد الذي يتلوه احد (الصراصير) ، او ذلك الذي ينشده (النمل) اثناء حمله لجثة (صرصار) وهو يسير بموكب (جنائزي) :

((النمل : (منشدا) :

هاكم الوليمة العظيمة

نحملها جميعاً جميعاً

إلى قرانا ومدننا

صرصار ضخم جليل

زاد الشتاء الطويل ....)) (٥٨) .

ويهيمن (السكون الدرامي) في المسرحية ، على اعتباره احد التطبيقات الجمالية المهمة في المسرحية الرمزية ، حيث تكون السيادة للكلمات التي هي حصيلة الفرضيات والاتيان بحلول غير قابلة للتنفيذ ، فيكون الهيمنة للتفكير المضاعف الذي يأخذ سياق البناء والهدم – بروز فكرة وإحلال فكرة اخرى محلها – وهكذا دواليك حتى تتراكم الافكار التي لا تكتسب صلاحية التنفيذ فيبقى الفعل مستبعداً ، فالمحور الاساس للأزمة التي تعيشها (الصراصير) وتبحث لها عن حل هي سقوطها ضحية لبطش (النمل) الذي يستغل نقطة ضعفها المتكررة – سقوطها على ظهرها– التي تسهل له عملية الهجوم عليها وحملها الى مأواه ليشرع بالتهامها ، ولكن البلاط الملكي الذي يمثل (الصراصير) في المسرحية بمكونه الخماسي – (الملك) و (الملكة) و(الوزير) و(العالم) و(الكاهن)– لايتوصل لحل يوفر الخلاص من (النمل) ، فالفكرة التي تُقدمُ كحل أول هي ان

تجتمع الصراصير فتصبح قوة ضاربة بامكانها نسف جيش من النمل باكمله ، ولكن الاشكالية في هذا الحل تكمن في الكيفية التي تمكن من جمع (الصراصير) ، فنظام (الصراصير) هو نظام قائم على الافتراق ، ولايمكن ان يتطابق مع نظام النمل باعتباره نظام جمعي :

((الملك : شجعتك واناقشك .. تكلم .. قل لي كم عدد هذا الجيش من الصراصير الذي تريد حشده ؟ ..

الوزير : ليكن عدده عشرين .. إن عشرين صرصاراً مجتمعة تستطيع دهس وتحطيم طابور

طويل من النمل ، بل قرية بإكملها .. بل مدينة ..

الملك : لاشك في ذلك لكن .. هل سبق أن حدث في تاريخنا الطويل كله ان اجتمع عشرون صرصاراً في طابور واحد ؟ ..

الوزير : لم يحدث .. ولكن نحاول..

الملك : كيف نحاول ؟ .. نحن شئ مختلف عن النمل .. إن النمل يعرف نظام الطوابير.. ولكننا نحن معشر الصراصير لانعرف النظام))(٥٩) .

ويبدو بعد ذلك بروز حل آخر يُمكِنُ من جمع (الصراصير) ككتلة واحدة ، وهذا الحل يقتضي وجود قطعة من (الطماطم) فتكون طعماً قادراً على الايتاء بها وجمعها ، بيد ان هذا الموضوع لايخلو من الاشكالية حتى لو تم التفكير بطعام آخر غير الطماطم :

((الملكة : ابحث لنا عن شئ آخر غير الطماطم ..

العالم : أي نوع آخر من الطعام يضعنا في نفس الوضع لاننا نجد الطعام .. ولكننا لا نستطيع أن نوجده)) (٦٠) .

ويتضح مما سبق ، بروز بناء للافكار يأخذ منحنىً تراتبياً يجعل الفكرة قادرة على توليد فكرة اخرى تنسف عمل الفكرة التي سبقتها ، فمثلا ان فكرة ايجاد (الطعام) التي هي الحل الثاني تتعرض للالغاء لتحل بديلاً عنها فكرة جديدة تنفي عملها :

((الملك : إذن وسيلتنا الوحيدة لجمع الصراصير هي الطعام ..

العالم : هذا صحيح .. من الوجهة النظرية ..

الملكة : ماذا تعني ؟ ..

العالم : أعني يا مولاتي أنه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل .. لأن اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر .. لأنها ستأكل وتملأ بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق ..

الملك : صحيح .. هذا حدث ... أذكر بعد تنصيبي ملكاً ان اجتمع عدة صراصير بالمصادفة على قطعة سكر عثرنا عليها ... كان هذا من يمن الطالع ... وقد انتهزت فرصة هذا الاجتماع لألقي خطبة العرش فقمت في الجماعة خطيباً ... وكانوا قد أكلو وشبعوا .. فلم أكد الفظ كلمتين ، حتى وجدت كا واحد منهم قد لعب شواربه ثم انصرف عني في طريق غير طريق زميله ، وتركوني اصيح في الهواء .. !)) (٦١) .

وبالنتيجة تبدأ الافكار يزيح بعضها البعض ، حتى يتم الانتهاء بالازمة من النقطة التي ابتدأت بها ، فموضوع مهاجمة (النمل) لـ (الصراصير) واستخدامها طعاماً له موضوع أزلي يستعصي على ايجاد الحلول ، والحل الوحيد هو ان تتفادى (الصراصير) الوقوع على ظهورها .

ما يمكن ملاحظته في هذه المسرحية اعتماد (توفيق الحكيم) على الرمز اللا اتفاقي (النقي) اذ ليس هنالك ما هو مشترك مع رمز (النمل) او رمز (الصراصير) ، كذلك الاشتراك الجامع بين (الدخان) و (النار) او (الصليب) و (المسيح) ، فليس هناك ما هو اتفاقي على دلالة ارتباط مع هاذين الرمزين . مما يجعل عامل الايحاء في تلك الرموز واسع في مداه ، لايرتبط بتحديد ما .

ويمكن القول ان الرمزية الكلية تكون مجسدة في الفصل الاول من المسرحية الذي ارتبط عنوانه بـ (الملك الصرصار) اما باقي الفصول (الثاني – كفاح الصرصار) و (الثالث – مصير الصرصار) فهما يتسمان ببنائهما الواقعي من ناحية البيئة المكانية والزمانية ، وطبيعة الاشخاص فيهما ، حيث يتأسس هذان الفصلان على اللحظة الختامية في الفصل الرمزي الاول ، تلك اللحظة التي وقع فيها (الصرصار – الملك) في حوض البانيو ، لتتأسس علاقة الشخصيات الواقعية (عادل) و (سامية) و (الدكتور) مع هذا (الصرصار) في اللحظة التي يكتشفان وجوده في حوض (البانيو) ، فيلفت انتباه (عادل) روح المقاومة المتجسدة فيه ضمن محاولاته اللانهائية للتسلق على جدار البانيو الاملس . ويكون وجود (الصرصار) في (البانيو) سبب ازمة بين الزوجين ، اذ لايمكن الاستحمام مع وجوده في هذا الموضع ، وفي الوقت الذي تسعى فيه (الزوجة) للخلاص منه باستخدام مبيد للحشرات ، ثم العمل على تنظيف (البانيو) بعد ذلك كفعل طبيعي معتاد ، نرى (الزوج) يعارض ذلك ليتجاوز المعتاد بما هو غير طبيعي حيث يتشبث بفكرة ترك الوقت مفتوحا امام (الصرصار) لينقذ نفسه متى تمكن من ذلك ، وبمقابل هذا الوقت المفتوح الذي منحه (الزوج) لـ (الصرصار) هنالك قلق متصاعد لدى (الزوجة) لانها سوف تتأخر عن موعد عملها الرسمي ، اذا ما اذعنت لفكرة زوجها ، وعلى اثر هذا التأخير تحدث اتصالات من الشركة ويفهم احد الموظفين من (الزوجة) ان زوجها (عادل) في وضع صحي ليس على مايرام ، وما تمر لحظات الا ويكون الطبيب المعالج حاضرا لشقة الزوجين ، فيتفاجأ بطبيعة

الخصام الناشب بين الاثنين نتيجة موضوع (الصرصار) ، وبعد محاوراته مع (الزوج) يختلي بزوجته ليخبرها ان زوجها يعاني من قسوتها وتسلطها وتحكمها بشخصيته ، وانه يستشعر في قسوتها مع (الصرصار) قسوة تحال عليه ، لانه وضع نفسه في محل هذا (الصرصار) ، وتأخذ الزوجة بكلام (الدكتور) وتبدأ بتغيير نبرتها مع (الزوج) وتظهر تعاطفاً وحباً شديدين مع (الصرصار) ، ولكن لايغير ذلك من موقف زوجها ويبقى يتأمل (الصرصار) في (البانيو) ولا يغادر الحمام ، والمفاجأة الكبرى التي تصدم (الزوجة) هي رؤيتها لـ (الدكتور) وقد اصبح يتكلم بلغة (الزوج) التي تؤيد الاعجاب بـ (الصرصار) والعمل على صرف الوقت في مراقبته وهو يحاول الخروج اللامجدي من (البانيو).ولا يختتم هذا الوقف الا باستغلال (الطباخة) للحظة الاستراحة التي تجمع (الزوج) مع (الدكتور) ليتناولان القهوة بعيداً عن الحمام ، حيث تباشر بتنظيف البانيو بعد قتل (الصرصار) ، وتعمل على ازالة اثاره نهائيا بعد ان يغتنم (النمل) فرصة موته و وجوده ملقىً في احد اركان الحمام ليأخذه اسيراً في طريق ممتد على جدار الحمام وتنتهي تلك الازمة بالنسبة لـ (لزوجة) ولكنها لاتنتهي بالنسبة لـ (الزوج) الذي يعود خاضعاً مجدداً لسلطة زوجته واوامرها التي لا تنتهي :

((سامية : (وهي داخلة الحمام) اسمع يا عادل .. أنت اليوم عندك اجازة .. يكون في معلومك .. أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع .. سامع ؟! .. عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب .. اقعد رتبها وعلقها بالراحة.. واحدة.. واحدة.. واحدة .. أرجع من شغلي ألقى كل شئ نظمته ورتبته .. مفهوم ؟ ...

عادل : (صائحاً) مفهو ... و...و .. م !..

سامية : أنا حذرتك .. (تدخل الحمام وتغلق عليها) ...

عادل : (يصيح) يا أم عطية .. هاتي الجردل والخرقة .. وازيليني من الوجود !)) (٦٢) .

وما ثبت ملاحظته ان المحيط الواسع في الفصلين الاخيرين هو محيط واقعي لكنه متأسس بتفاعلاته على وجود الرمز على الرغم من محدوديته امام هيمنة ما هو واقعي . وتبقى فلسفة المسرحية ومأساويتها على الرغم من اخذها بالرمز والتأسيس الكامل عليه في الفصل الاول والتاسيس الجزئي عليه في الفصلين الثاني والثالث ، تبقى تلك الفلسفة مرتبطة بالمأساوية الناتجة عن المقاومة اللامجدية ، مرسومة بعمق في محاولات (الصرصار) التي لم تستطع على الرغم من صلابتها ولا نهائيتها ان تغير من المصير شيئاً ، وانعكاس هذه الفلسفة على المحيط الواقعي متمثلاً بشخصية (عادل) التي اضحت معادلاً موضوعياً لهذا (الصرصار) :

((عادل : نعم .. هذا البطل ..

الدكتور : بطل ؟! ..

عادل : بالتأكيد بطل .. تخيل نفسك في بئر عميقة .. جدرانها من المرمر الاملس .. واستحال عليك الخروج بعد محاولات مضنية .. ماذا تفعل ؟! ..

الدكتور : أيأس طبعاً ..

عادل : إنه لم ييأس ..

الدكتور: حقاً .. أراه يكرر المحاولة عشرات المرات ..

عادل : بل مئات المرات .. لقد جعلت همي منذ الصباح ان احصي العدد ..)) (٦٣) .

الفصل الرابع (نتائج البحث واستنتاجاته)

أولا : نتائج البحث :

١. **التطبيق الرمزي اللاتفاقي:** ان التطبيق الرمزي اللاتفاقي الوارد في نموذج عينة البحث يمكن حصره برموز ، مثل (النمل) ، و (الصراصير) لدى (توفيق الحكيم) بوصفها رموزاً لا تشترك مع شئ اخر لتمتلك دلالتها. اي ان انعدام دلالة محددة فيها يجعلها خارج دائرة ما هو متفق عليه من العامة .

٢. **التطبيق الرمزي للغريب** : برز التطبيق الجمالي للغريب في مسرحية (مصير صرصار) كمؤشر على اشتغال الرمز بمستويين . المستوى الاول – يعمل على وفق منطق الاستبدال في عملية تقوم على احلال الصفات المرتبطة بشئ معين الى شئ آخر لايمكن ان يمتلكها (كمنح ما هو غيرُ بشري صفات بشرية) . اما المستوى الثاني : فهو نتاج المقابلة بين المتناقضات كالمقابلة التي يجريها (الحكيم) بين (الساحة العامة وبلاط الحمام) و المقابلة بين (الجدار الهائل والجدار الخارجي للبانيو) ، و المقابلة بين (وقت الليل و وقت النهار) ، و المقابلة بين (البانيو والبحيرة) .

٣. **التطبيق الرمزي للقبيح :**أُعتمد في نموذج عينة البحث تطبيق للقبيح ضمن طابع جمالي داعم للرمز ، فجاء في مسرحية (مصير صرصار) لـ (توفيق الحكيم) ليقدم صورة للبيئة التي تحياها (الصراصير) ضمن طرح جمالي يتفادى وصف الاشياء كما هي ويمنحها ابعاداً جديدة ، فبركة الماء المحاذية للبالوعة كمفردة ضمن بيئة (الصراصير) يصفها المؤلف بـ (المرآة) .

٤. **التطبيق الرمزي للموسيقية** : إذ يُلاحظ تطبيق الموسيقية لدى (توفيق الحكيم) في مسرحية (مصير صرصار) عبر تقديمه لبعض الاناشيد التي تترتب كلماتها على وفق نسق موسيقي متناغم يتخذ شكل المقطوعة الموسيقية .

٥. **التطبيق الرمزي للسكون الدرامي** : يتجلى عمل السكون الدرامي في المسرحية الرمزية في حصر النشاط للانبعاث الروحي او الفكري ، ومن ثم يكون الجهد في المسرحية منصباً على دور الكلمات واستبعاد نشاط الافعال ، وهو شئ مترابط مع طبيعة القصيدة الشعرية التي اخذ منها المسرح الرمزي الاغلب الاعم من مرتكزاتها الرمزية . وعلى ضوء ذلك يكشف لنا (توفيق الحكيم) في مسرحية (مصير صرصار) عن عملية تفكير مضاعف تتخذ طابع البناء والهدم . فلا تبقي محلا لممارسة الافعال .

ثانياً – استنتاجات البحث :

١- ان انشغال البحث في رصد نماذج للعينة تتطابق معها المعايير الرمزية وعدم العثور الا على نماذج محدودة ، كشف عن خلط كبير وقع فيه جملة من النقاد وهم يطلقون بعمومية تسمية المسرحية الرمزية على اي نص يستعين بعنوان رمزي او شخصية اسطورية او تاريخية كمسرحية (شهرزاد) ، و(اهل الكهف) ، و (ايزيس) لـ (توفيق الحكيم) . او يقوم على رمز ما يشكل له دورا في احداث المسرحية كالدور الذي تلعبه (البطة البرية) لدى (ابسن) او (بستان الكرز) لدى (تشيخوف) ، فهذه النصوص المسرحية هي نصوص موظفة للرمز وليست نصوصاً رمزية .

٢- ان ما يُشرِعُ اطلاق تسمية الرمزية على مسرحية ما هو اشتمالها على علائق مترابطة تعمل ضمن اتجاه واحد في شحن المسرحية ببواعث الرمز واتمام صياغته الكاملة التي لاتتأتى من خلاله وحده كعنصر مفرد ، بل من خلال تفاعل المحيط الكلي للمسرحية الذي يكون كل جزء فيه متحرك رمزي له دور في هذا الانتاج ، وعلى ضوء ذلك نلمس في تلك المسرحيات التي ليست رمزية بل موظفة للرمز وجود هذا الرمز ضمن اجواء واقعية لاتحمل تلك الانبعاثات الروحية التي تتسم بها المسرحية الرمزية .

٣- ان من الاشتراطات الفنية التي تؤيد انتماء نص مسرحي الى المذهب الرمزي هو اشتماله على اعلى نسبة من المؤشرات التسع التي طبقها الشعراء الفرنسيون في قصائدهم من امثال (فيرلين) و (ميلارميه) و(رامبو) و(بودلير) ، بالاضافة الى الكاتب المسرحي البلجيكي (موريس ميترلنك) هذه المؤشرات التي تتحدد بـ (السكون الدرامي ، الغموض ، الغريب ، الموسيقية ، تراسل الحواس ، القبح ، التسامي ، الرمز الاتفاقي او (غير النقي) ، الرمز اللا اتفاقي او (النقي)) وهذه المؤشرات ترجع بأصولها الى التأثر بالفلسفة الجمالية لاسماء من امثال (افلاطون) في نظرية المثل ، و(كانط) في نظرية الحكم

الجمالي ، و(هيغل) في نظرية الرمز المرتبطة بالروح المطلق ، و (كروتشه) في نظرية الحدس ، و (بريجسون) في نظرية الحدس الديمومة ، و (شوبنهاور) في نظرية الارادة .

٤- ان التماس العناصر التسع السالفة الذكر من شأنه ان يحقق تفادي الخلط بين الرمز الذي يعتمده مسرح اللامعقول والرمز الذي تعتمده المسرحية الرمزية ، فهناك من يعتبر مسرحية (ياطالع الشجرة) لـ (توفيق الحكيم) مسرحية رمزية كما فعلت الباحثة (تسعديتآيتحمودي) في كتابها (اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم) وهذه المسرحية تنتمي لتيار اللامعقول وتوفيق الحكيم نفسه يشهد في مقدمتها عن تأثره بـ (يونسكو) .

الهوامش

١. د. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، ط١ ، (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) ، ص ٢٦ .

٢. محمد بن ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت : دارالكتابالعربي، ١٩٨١)، ص١١١.

٣. أندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية : معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية ، تعريب : خليل احمد خليل ، مج ١ ، (بيروت : عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠٨) ، ص ٣٦٧.

٤. شارل لالو ، مبادئ علم الجمال " الاستاطيقا" ، ترجمة : مصطفى ماهر ، مراجعة وتقديم : يوسف مراد ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) ، ص ١٣ .

٥. د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة رقم (٣٤٩) ، ١٩٩٠) ، ص ١١- ١٢ .

٦. د. سعيدخ علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١ (بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥) ، ص ٦٢ .

٧. مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مراجعة: د. محمدالاسكندراني، (بيروت : دار الكتاب العربي، ٢٠١٠) ، ص ٥٤٨ .

٨. المؤلف مجهول ، المعجم الفلسفي المختصر : رؤية ماركسية ، ترجمة : توفيق سلوم، (موسكو : دار التقدم ، ١٩٨٦) ، ص ٢٣٩.

٩. د. سعيد علوش ، المصدر السابق ، ص ١٠١- ١٠٢ .

١٠. د. نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ، ١٩٨٥) ، ص ٤٨.
١١. ر. أ . سكوت جيمس ، صناعة الأدب ، ترجمة : هاشم الهنداوي ، مراجعة : د. عزيز المطلبي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب ، ١٩٨٦) ، ص ٤٠ .
١٢. د. وليد قصاب ، المذاهب الأدبية الغربية : رؤية فنية وفكرية ، ط١ ، (بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥) ، ص ٩٦ .
١٣. د. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ١٣.
١٤. د. أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص ٤١ .
١٥. كروتشه، فلسفةالفن،ترجمةوتقديم : ساميالدروبي،ط١ ، (بيروتوالدارالبيضاء،المركزالثقافيالعربي، ٢٠٠٩) ،ص ٤٣ .
١٦. المصدر نفسهص٥٦ـ ٥٧ .
١٧. د. وليدقصاب،مصدرسابق،ص ٩٧ .
١٨. ايفلينفيرنيو ،تاريخالفلسفةوالفن،منضمنكتاب : ومضالاعماق : مقالاتفيعلمالجمالوالنقد،ترجمة : د. علينجيبإبراهيم،ط٢ ، (دمشق : داركنعانللدراساتوالنشروالخدماتالاعلامية، ٢٠٠٤) ،ص٣٥ .
١٩. ينظر : هيغل ، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ط٢ (بيروت :دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٦) ، ص ص ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٩٠ ، ٢٠٥ ، وينظر : د. سيدشحاته،علم(٢٠) ناطقخلوصي،قراءاتفيالمصطلح،ط١ ، (بغداد : دارالشؤونالثقافية، ٢٠٠٨) ،ص ٩٦.
٢٠. د. املمبروك،الفلسفةالحديثة، (بيروت : التنويرللطباعةوالنشروالتوزيع، ٢٠١١) ، ص ٢٧١.
٢١. د. وليد قصاب ، مصدر سابق ، ص ٩٧ .
٢٢. مارفنكارلسون،نظرياتالمسرح : عرضنقديوتاريخيمنالاغريقالىالوقتالحاضر ،ترجمةوتقديم : وجديزيد،الجزءالثاني،الطبعةالاولى (القاهرة : المركزالقوميللترجمة، ٢٠١٠) ،ص ١٩٨ .
٢٣. د. زكرياابراهيم،فلسفةالفنفيالفكرالمعاصر ،(القاهرة : مكتبةمصر ، ١٩٨٨) ص٢٧.
٢٤. د. عليجوادالطاهر ،الخلاصةفيمذاهبالادبالغربي، (بغداد : منشوراتدارالجاحظللنشر ، ١٩٨٣) ،ص ٤٥ .

٢٥. د. عليمحمدهاديالربيعي،الخيالفيالفلسفةوالادبوالمسرح،ط١ ، (عمان : دارصفاءللنشروالتوزيع، ٢٠١٢) ،ص ١١٨ .
٢٦. عبدالرزاقالاصفر ،المذاهبالادبيةلدىالغرب، (دمشق : منشوراتاتحادالكتابالعرب، ١٩٩٩) ،ص ١١٣ .
٢٧. المصدرنفسه،ص ١١٢ .
٢٨. ناطقخلوصي ،مصدرسابق،ص ٩٤ .
٢٩. د. جميلنصيف ،مصدرسابق،ص ٣١٠ .
٣٠. ج. ل . ستيان،الدراماالحديثةبينالنظريةوالتطبيق،ترجمة : محمدجمول، (دمشق : منشوراتوزارةالثقافة، ١٩٩٥) ،ص ٢٣٥ .
٣١. مارفنكارلسون ،مصدرسابق،ص ١٩٤ .
٣٢. د. وليدقصاب ،مصدرسابق،ص ٩٨.
٣٣. مارفنكارلسون ،مصدرسابق،ص ١٩٥.
٣٤. د. وليدقصاب ،مصدرسابق،ص ٩٩ .
٣٥. د. نهادصليحة،التياراتالمسرحيةالمعاصرة،ص ١٠.
٣٦. المصدر نفسه ، ص ١٠ .
٣٧. المصدرنفسه،ص ١٠-١١.
٣٨. المصدرنفسه،ص ١٠٩ .
٣٩. ينظر : د. وليدقصاب ،مصدرسابق،ص ٩٩.
٤٠. د. غادةمصطفىأحمد،لغةالفنبينالذاتيةوالموضوعية،الطبعةالاولى، (القاهرة : مكتبةالانجلوالمصرية، ٢٠٠٨) ،ص ١٠٩.
٤١. فيليبفانتيغيم،المذاهبالادبيةالكبرىفيفرنسا،ترجمة : فريدانطونيوس،الطبعةالثانية، (بيروت : منشوراتعويدات، ١٩٧٥) ،ص ٢٧٥ .
٤٢. د. وليدقصاب ،مصدرسابق،ص ١٠٠ .
٤٣. عبدالرزاقالاصفر ،مصدرسابق،ص ١١٧ .
٤٤. موريسميترلنك،بلياسوميليزاند،ترجمة : د. محمدغنيميهلال،مراجعة : يحيىحقي،تقديم : د. محمدمندور (القاهرة : المؤسسةالمصريةالعامةللتأليفوالترجمةوالطباعةوالنشر ، ١٩٦٣) ،ص ٦٣ .
٤٥. ج.ل. ستيان،مصدرسابق،ص ٢٥٤ .
٤٦. د. جميلنصيفالتكريتي،المذاهبالادبية،ط١ ، (بغداد : دارالشؤونالثقافيةالعامة، ١٩٩٠)

٤٧. موريسميترلنك،المصدرالسابقنفسه،ص ٤٩.
٤٨. د. جميلنصيفالتكريتي،المذاهبالادبية،ط١ ، (بغداد : دارالشؤونالثقافيةالعامة، ١٩٩٠) ،ص ٣١٤-٣١٥.
٤٩. المصدرنفسه،ص ٣١٥.
٥٠. توفيق الحكيم ، مقدمة مسرحية :مصير صرصار ، (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٨) ، ص ١١ .
٥١. المقدمة : المصدر نفسه ، ص ١١ .
٥٢. توفيق الحكيم ، مصير صرصار ، ص ١٣ .
٥٣. المصدر نفسه ، ص ٦٥.
٥٤. المصدر نفسه ، ص ٥٠.
٥٥. المصدر نفسه ، ص ١٨- ١٩ .
٥٦. المصدر نفسه ، ص ٥٥- ٥٦ .
٥٧. المصدر نفسه ، ص ٤٨.
٥٨. المصدر نفسه ، ص ٣٠ .
٥٩. المصدر نفسه ، ص ٣٥.
٦٠. المصدر نفسه ، ص ٣٦- ٣٧.
٦١. المصدر نفسه ، ص ١٨٧.
٦٢. المصدر نفسه ، ص ١٧٠.

المصادر والمراجع

أولاً- الكتب :

(١) ابراهيم (د. زكريا) . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٨.
(٢) الاصفر (عبد الرزاق) .المذاهب الادبية لدى الغرب. دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ .
(٣) أحمد (د. غادة مصطفى) .لغة الفن بين الذاتية والموضوعية. الطبعة الاولى . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٨ .
(٤) تيغيم (فيليب فان) . المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا . ترجمة : فريد انطونيوس . الطبعة الثانية. بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٧٥ .

(٥) التكريتي (د. جميل نصيف) . المذاهب الادبية . الطبعة الاولى . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ .

(٦) جيمس (ر. أ). سكوت . صناعة الأدب . ترجمة : هاشم الهنداوي . مراجعة : د. عزيز المطلبي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . سلسلة المائة كتاب ، ١٩٨٦ .

(٧) خلوصي(ناطق) . قراءات في المصطلح . الطبعة الاولى . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٨.

(٨) الربيعي(د. علي) محمد هادي . الخيال في الفلسفة والادب والمسرح . الطبعة الاولى . عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .

(٩) ستيان (ج. ل) . الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق . ترجمة : محمد جمول . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ .

(١٠)صليحة (د. نهاد) . المسرح بين الفن والفكر. بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) . ١٩٨٥ .

(١١)___________. التيارات المسرحية المعاصرة . الطبعة الاولى. القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩.

(١٢)عيد (د. كمال) . علم الجمال المسرحي .الطبعة الاولى . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . سلسلة الموسوعة الصغيرة رقم (٣٤٩) ، ١٩٩٠ .

(١٣)علي (د. حسين) . فلسفة الفن : رؤية جديدة . الطبعة الاولى. دمشق : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع . ٢٠١٠ .

(١٤) فيرنيو(ايفلين) . تاريخ الفلسفة والفن. من ضمن كتاب : ومض الاعماق : مقالات في علم الجمال والنقد. ترجمة : د. علي نجيب إبراهيم .الطبعة الثانية. دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الاعلامية ، ٢٠٠٤ .

(١٥) قصاب (د. وليد) . المذاهب الأدبية الغربية : رؤية فنية وفكرية . الطبعة الاولى. بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ .

(١٦) كروتشه (بندو) . فلسفة الفن . ترجمة وتقديم : سامي الدروبي . الطبعة الاولى . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٩ .

(١٧) كارلسون (مارفن) . نظريات المسرح : عرض نقدي وتاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر. ترجمة وتقديم : وجدي زيد . الجزء الثاني . الطبعة الاولى . القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠ .

(١٨) لالو (شارل). مبادئ علم الجمال " الاستاطيقا" . ترجمة : مصطفى ماهر . مراجعة وتقديم : يوسف مراد . القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠ .

(١٩) مطر (د. أميرة) حلمي . فلسفة الجمال . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ .

(٢٠) مبروك (د. امل) . الفلسفة الحديثة . بيروت : التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١ (٢١) هيغل. الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي . ترجمة : جورج طرابيشي . الطبعة الثانية . بيروت :دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ .

ثانياً : النصوص

(٢١) الحكيم (توفيق) . مصير صرصار . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٨ .

(٢٢) ميترلنك (موريس) . بلياسوميليزاند . ترجمة : د. محمد غنيمي هلال . مراجعة : يحيى حقي . تقديم : د. محمد مندور . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣ .

ثالثاً: المعاجم والقواميس والموسوعات

(٢٣) ابنمنظور .لسانالعرب. المجلدالسابع.الطبعةالأولى.بيروت : دارصادر ،بت.

(٢٤) آبادي (مجد الدين) الفيروز . القاموس المحيط .مراجعة : د. محمد الاسكندراني . بيروت : دار الكتاب العربي ، ٢٠١٠ .

(٢٥) الرازي (محمد) بن ابي بكر. مختار الصحاح. بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٨١.

(٢٦) سلوم(توفيق). المعجم الفلسفي المختصر: رؤية ماركسية. موسكو: دار التقدم، ١٩٨٦.

(٢٧) علوش (د. سعيد). معجم المصطلحات الادبية المعاصرة . الطبعة الاولى . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥.

(٢٨) لالاند (أندريه). موسوعة لالاند الفلسفية : معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية . تعريب : خليل احمد خليل المجلد الاول . بيروت : عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠٨ .